



Programmer l'ambiguïté. La médiatisation d'une pratique du rap en français à la télévision (1987-1991)

Karim Hammou

► To cite this version:

Karim Hammou. Programmer l'ambiguïté. La médiatisation d'une pratique du rap en français à la télévision (1987-1991). Anthony Pecqueux, Olivier Roueff. Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale, Éd. de l'EHESS, pp.119-147, 2009. halshs-00464227

HAL Id: halshs-00464227

<https://shs.hal.science/halshs-00464227>

Submitted on 16 Mar 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Référence : Hammou Karim, « Programmer l'ambiguïté. La médiatisation d'une pratique du rap en français à la télévision (1987-1991) » in Pecqueux Anthony, Roueff Olivier (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris : Éd. De l'EHESS, 2009, pp. 119-147.

PROGRAMMER L'AMBIGUÏTÉ

LA MEDIATISATION D'UNE PRATIQUE DU RAP EN FRANÇAIS À LA TELEVISION (1987-1991)

Karim HAMMOU

Lorsque le rap apparaît en France, au début des années 1980, les significations qui lui sont attachées, les émotions auxquelles il est associé, les usages normaux et déviants qui le caractérisent sont largement indéterminés. Les modalités par lesquelles le rap peut saisir et être saisi demeurent floues. Vingt-cinq ans plus tard, l'existence du rap est une évidence pour une majorité de Français. Plus encore, des spécifications linguistiques lui sont attachées : on sait qu'il existe un rap en France et en français. Comment cette évidence s'est-elle peu à peu imposée ? Selon quelles modalités ? Je voudrais présenter ici quelques éléments de réponse, en m'attachant à décrire certains aspects de la médiatisation télévisée du rap en français de 1987 à 1991. Ce n'est évidemment pas sur la scène télévisuelle que la construction d'une définition collective du rap en français s'est exclusivement jouée. Mais la télévision, en tant que principal média national de communication contemporain, semble être l'un des lieux privilégiés où saisir un processus qui la déborde (Macé, 2000)¹.

Ce texte relève de ce qu'Eric Macé identifie comme une approche de l'objet télévisuel en tant que tel, c'est-à-dire des modalités internes de configuration des représentations télévisuelles. L'analyse que je propose est donc bornée par deux inconnues. D'abord la dynamique de production du sens : je m'efforcerai de ne pas insérer les matériaux étudiés dans une intrigue qu'ils ne livrent pas, opération qui exigerait une réelle enquête sur les conditions de production des émissions étudiées. A fortiori, j'éviterai d'attribuer aux

¹ On pourrait à profit élargir la recherche au processus de publicisation tel qu'il se joue dans la presse. L'analyse de la constitution du tag en problème public de 1987 à 1990, appuyée à la fois sur les articles du journal *Le Monde* et les émissions télévisées de TF1, A2 et FR3 indique en effet que savoirs et commentaires circulent intensément entre ces sphères.

émissions du corpus une intentionnalité que ne peuvent saisir les techniques d'analyse mobilisées dans ce texte. Ensuite la dynamique de réception : à l'exception de quelques hypothèses sur les conséquences de cette première saisie collective de la pratique du rap en français pour les artistes et ceux avec qui ils coopèrent, j'exclus du champ de mon analyse les formes d'appropriation dont le rap a pu être l'objet à la suite de sa médiatisation.

Cette seconde remarque appelle commentaire. Contrairement à d'autres formes de communication, la relation qui se noue entre l'émetteur et le destinataire, dans le cas des programmes télévisés, ne comprend qu'exceptionnellement la possibilité d'une interaction (cf. Metz, 1991). On peut ainsi dire de la communication télévisuelle qu'elle se joue « dans le vide », et que de ce point de vue, avant d'être un problème pour le chercheur, la question de la réception est un problème central des acteurs. Comment ces derniers prennent-ils en charge l'incertitude associée à ce « vide » ? On peut emprunter à Eric Macé l'idée de programmation de la réception. Contre la vision traditionnelle de l'influence unilatérale que la télévision exercerait sur ses spectateurs, Eric Macé souligne que l'intégration dès la phase de production de l'expérience des téléspectateurs visés est une pratique fondamentale des producteurs d'émissions télévisées. « *Cette relation d'intégration ainsi posée permet, comme les producteurs intègrent le « public » dans la fabrication de leurs émissions, d'interpréter les contenus du point de vue de cette réception intégrée* » (Macé, 1994 : 6). Cette « programmation de la réception » ne préjuge évidemment pas des rapports effectifs que divers publics ont pu établir aux programmes étudiés.

Une pratique du rap en français apparaît à la télévision à partir de 1987. Les disques comprenant des séquences de chant rap interprété en français sont alors rares². On peut citer l'album indépendant réalisé en 1984 par le DJ français Dee Nasty. Cet album comporte huit titres, dont trois comprennent des raps en français (*Métro scratch*, *Délirer un peu* et *Paname city rappin'*) interprétés par Dee Nasty lui-même. Deux ans plus tard, en 1986, ce sont les artistes Destroy Man et Jhonygo qui publient leur premier vinyle sur lequel ils rappent en français. Les émissions diffusées en 1987 présentent ces premiers interprètes (mais pas leurs disques), et relaient les activités des premiers concerts et boîtes de nuit à offrir un espace pour que des artistes se produisent. Elles renseignent sur la possibilité d'une expérience musicale du rap, et programment alors une réception essentiellement esthétique de cette pratique. Dans un deuxième temps, en 1989-1990, la pratique du rap est associée à celle du tag, qui constitue

² Cf. notamment la discographie en annexe du livre de témoignages recueillis par José-Louis Bocquet et Philippe Pierre-Adolphe (1999).

alors un problème social émergent (Blumer, 1971 : 301) relevant de plus en plus de l'ordre public. L'expérience esthétique dont le rap peut être l'occasion n'est plus alors en question. La pratique du rap en français apparaît plutôt comme enjeu touchant aux « conditions de l'association » (Dewey, cité in Quéré, 2002)³ : l'expérience musicale du rap participe d'une expérience publique. L'hybridation de ces deux angles de programmation – le rap comme expérience esthétique / le rap comme expérience publique – aboutit, dans les années 1990-1991, à une définition du rap en français commune à la plupart des émissions de télévision. Une analyse de contenu des émissions de l'époque permet de dégager cette dynamique, comme on le verra dans la première partie de ce chapitre.

La médiatisation télévisuelle d'une pratique du rap en français ne constitue pas un simple relais laissant cette pratique inchangée. Elle est une médiation, au sens où Antoine Hennion entend le terme (1993). Que le rap soit programmé comme expérience esthétique, comme expérience publique, ou comme un composé ambigu de ces deux expériences constitue donc un enjeu pour le destin de cette pratique. Ces définitions inscrivent le rap en français dans un temps plus ou moins long, borné par le soupçon de la mode à une extrémité, et par l'hypothèse de l'éternité associée à l'œuvre d'art de l'autre. Elles rapprochent également le rap en français d'une classe de pratiques et d'objets ayant un statut plus ou moins privilégié dans notre société. C'est donc du crédit du rap, au double sens de la confiance et des ressources que l'on peut accorder à cette pratique et à ses produits, dont il est question. Ces enjeux s'explicitent dans les conflits noués dès les années 1990-1991 autour de la définition du rap. Les rares émissions de débats au cours desquelles des artistes de rap ont eu l'occasion de prendre la parole permettent d'en rendre compte.

Les premières émissions évoquant le rap en français

³ Ou, selon la reformulation par L. Quéré de l'expression de J. Dewey, comme enjeu touchant aux « conditions du vivre-ensemble (qu'est-ce qui nous réunit et qu'avons-nous à faire ensemble ?). » (Quéré, 2002 : 132)

Avant 1987⁴, aucune émission n'évoque de près ou de loin l'existence d'une pratique du rap en français. Cette affirmation a de quoi surprendre ceux qui se souviennent de l'émission H.I.P. H.O.P., diffusée sur TF1. A partir de janvier 1984 en effet, Sidney anime chaque semaine cette nouvelle émission consacrée au hip-hop (Boquet et Pierre-Adolphe, 1999 : 48). Quarante numéros d'une dizaine de minutes chacun en sont réalisés et présentés au public du 14 janvier au 19 décembre 1984. Cependant, associer cette émission à la découverte d'une pratique du rap en français relève sans doute de l'anachronisme. L'émission, comme les premiers mots de son numéro inaugural l'indiquent, est essentiellement consacrée à la danse. Tel qu'il se présente dans H.I.P. H.O.P., « *le hip-hop c'est de la danse, et c'est aussi de l'acrobatie* » (H.I.P. H.O.P. du 14 janvier 1984). Quant à la présence du rap comme style musical, elle était exclusivement le fait d'artistes américains interprétant leurs chansons en anglais⁵.

Fait nouveau, en 1987, l'existence du rap en français est évoquée en tant que telle, avec une fréquence régulière mais faible (moins de trois émissions par mois). Puis à l'automne 1990 intervient une rupture, sensible au nombre d'émissions recensées qui explose (plus de dix émissions par mois à compter de novembre 1990). A partir de 1992, ce nombre se stabilise à un niveau légèrement inférieur à celui atteint en 1991, sous le seuil des dix émissions mensuelles.

L'attention accordée au rap en français dans chacune des émissions du corpus est relativement faible. Dans l'écrasante majorité des cas, le rap n'est présenté au public que dans le cadre d'une sous-rubrique, d'un bref reportage, d'un clip. Le temps d'exposition télévisuel est généralement de moins de cinq minutes. Seules six émissions font exception, et évoquent

⁴ Sur la période qui m'intéresse plus particulièrement, celle du début des années 1980, date des premiers disques américains revendiquant le rap comme style musical, jusqu'au début des années 1990, où l'existence d'un rap en français se banalise, le fonds de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) propose de façon quasi exhaustive les émissions des chaînes publiques (Antenne 2 et France Régions 3) et de la chaîne privée connaissant la plus forte audience (TF1, privatisée en 1987). La constitution du corpus s'est faite en plusieurs étapes, que je détaille dans les premiers chapitres d'une thèse en cours dirigée par Emmanuel Pedler. Le corpus final comprend 142 émissions, se répartissant de septembre 1987 à août 1991.

⁵ Les commentaires publiés dans *Télérama* et *Télé 7 Jours* à l'époque appuient cette interprétation. Dans ces deux magazines, lorsque la présence de l'émission dans la grille des programmes fait l'objet d'un commentaire, c'est avant tout la danse qui est au cœur de l'attention : « *Sydney [sic] nous fera danser sur les derniers tubes* » (*Télérama* n°1774 p.46, n°1775 p.58) ; « *Sydney veut faire « tourner les Français, sur le dos ou sur la tête ». Par le break ou par le smurf !* » (*Télérama* n°1778 p.52) ; « *le professeur Hip Hop apprend à sa classe les nouvelles danses à la mode* » (*Télé 7 Jours* n°1233 p.52, n°1234 p.48). Le mot « rap » apparaît dans les deux magazines, mais y est présenté comme l'une des danses exposées par Sidney : « *Sidney, entouré d'adolescents, danse, explique quelques pas de rap, smurf, break ou scotch [sic]* » (*Télé 7 Jours* n°1236 p.50) ; « *Sidney [...] danse le rap, le smurf, le break, le scratch...* » (*Télé 7 Jours* n°1242 p.52, n°1243 p.52). Si l'émission de Sidney contribue à faire entrer le mot « rap » dans le vocabulaire commun, elle l'associe essentiellement à cette époque à une forme supposée de danse – lorsqu'elle n'est pas simple onomatopée amusante : « *rap, smurf, break, scratch, crac, schtroumph, huuue ! Pour l'instant, ce sont les adolescents qui dansent, mais bientôt ça sera vous !...* » (*Télérama* n°1777 p.52).

longuement le rap : une émission diffusée à deux reprises sur FR3, *Décibels spécial zoulou* (en septembre 1987 puis en juillet 1988) ; deux sujets diffusés dans des émissions de reportage, le premier sur TF1, dans *Les 90 rugissants* en novembre 1989, et le second sur Antenne 2, dans *Envoyé spécial* en avril 1990 ; deux émissions de débat, *Mille bravos* diffusé sur FR3 en novembre 1990 et *Ciel, mon mardi !*, diffusé sur TF1 en février 1991. J'accorderai une grande importance à l'analyse de ces émissions. Dans la plupart des cent trente-six autres émissions, la pratique du rap en français est un thème secondaire (il en est directement question pendant moins d'une dizaine de minutes), voire un thème annexe pour trente-sept émissions (il n'en est question qu'au détour d'un autre sujet).

Le rap en public : mise en visibilité et mise en discussion

Quatre grands types de mise en lumière

L'analyse de la médiatisation télévisée d'une pratique du rap en français permet de ressaisir la dynamique par laquelle cette pratique est devenue publique. Que signifie public ici ? A la suite de Louis Quéré (1982), on peut décrire l'existence publique par deux dimensions, à la fois distinctes et articulées. La première réfère à l'apparition "en public" du phénomène en question (Sennett, 1978). L'enjeu est ici celui d'une visibilité non plus réservée à quelques initiés, mais à un groupe plus ou moins large d'individus caractérisés par l'impersonnalité de leurs relations (plutôt que par leur anonymat, cf. Quéré, 1982 : 47 et suiv.). Cette visibilité s'ouvre véritablement à un *public*, et s'oppose à la privauté que l'on peut attribuer à l'existence confidentielle d'une pratique. La seconde dimension qui peut conduire à décrire l'existence publique d'un phénomène réfère à l'activité de délibération caractéristique d'un groupement politique (Habermas, 1978). Une pratique devient publique à compter du moment où elle est constituée en enjeu collectif de débat mettant en cause « les conditions de l'association » au sein d'un groupe humain.

Saisies ensemble, ces deux dimensions ouvrent à un domaine public qui déborde largement l'espace public de délibération politique borné par les conditions de l'agir communicationnel⁶. Ce qui se joue dans ce vaste domaine public, c'est une expérience collective permettant à un groupe humain de se saisir lui-même – à la fois de se donner en représentation, et de se mettre en questions (Cefaï, 2002).

⁶ Qu'on les formule selon le modèle habermassien originel, ou selon les développements successifs qu'un dialogue fécond avec ses contradicteurs a permis ; cf. Calhoun, 1992.

Quel travail s'opère à la télévision par rapport à ces deux aspects de la publicisation ? En premier lieu, un travail de mise en spectacle, de mise en visibilité, vers lequel convergent à la fois la visée spectaculaire consubstantielle à la télévision contemporaine (Nel, 1990), et la place centrale que le média télévisuel a progressivement pris dans la société française. L'existence publique se joue aujourd'hui notamment sous les projecteurs des plateaux télévisés (Voirol, 2005 : 62). En second lieu, la télévision, sans accéder à un statut hégémonique, est devenue l'un des piliers des dynamiques de construction des problèmes sociaux en problèmes publics (Cefaï, 1996). Que ce soit comme initiateur ou courroie de transmission et d'amplification d'un certain ordre du jour des thèmes méritant une attention collective, ou que ce soit comme lieu de débat, la télévision contribue, avec les exigences qui lui sont propres, à modeler l'espace public politique des sociétés contemporaines.

Si la mise en visibilité d'un phénomène peut se produire sans qu'il soit constitué en problème, l'inverse n'est pas vrai. La problématisation de tel ou tel objet, son émergence comme enjeu soumis à discussion au sein d'une collectivité suppose logiquement son apparition sur la scène publique (même si la problématisation peut être pratiquement l'occasion de constituer ou de renouveler un type spécifique de regard porté sur cette scène). Je vais donc commencer par examiner les formes prises par l'apparition sur les scènes télévisuelles de la pratique du rap en français. Quelle est la scénographie par laquelle la pratique du rap en français en vient à être mise en lumière à la télévision ? A l'évidence, on ne peut pas partir du principe que cette scénographie sera la même dans un reportage diffusé dans le journal télévisé et sur le plateau d'une émission de variétés. Les 142 émissions étudiées présentent une diversité considérable. Reste qu'au-delà des styles propres aux différentes chaînes, et au-delà des différents genres auxquels se rattachent les émissions où le rap apparaît, un certain nombre d'éléments communs émerge.

Quel que soit le genre, quatre grands types de mise en lumière de la pratique du rap en français peuvent être distingués (certaines émissions en associent plusieurs, proposant par exemple un débat en plateau après une enquête sur un contexte social, ou illustrant l'enquête sur des artistes par leur performance sur la scène télévisée).

- La scène musicale : la pratique du rap comme objet exposé. Le plateau télévisé ou l'écran de télévision est le lieu où se donne à voir une performance artistique filmée selon les canons du concert ou du clip, parfois tempérés par un jeu réflexif entre public présent et public absent.
- Le plateau de débat : la pratique du rap comme objet discuté. La question de l'apparition effective de la pratique du rap est secondaire, un ensemble plus ou moins varié de

personnes aux qualifications diverses débat de la pratique du rap sur un plateau de télévision qui tend à se constituer en un forum policé le plus souvent par un animateur. Le montage privilégie la mise en évidence des réactions des uns aux propos des autres, multiplie les plans rapprochés et gros plans, etc.

- L'enquête sur une pratique artistique : la pratique du rap comme objet expliqué. L'explication passe généralement par l'interview de personnes qualifiées par leur nom de scène dans le cas des artistes, par leur titre dans le cas des experts ; elle est illustrée par des plans sur les objets qui font advenir la musique, et explicitée par le ton didactique des artistes qui exposent le sens d'une pratique dont ils détiennent la maîtrise, ou des experts qui disposent d'un savoir sur cette pratique.
- L'enquête sur un contexte social : la pratique du rap comme objet situé. On trouve ici des interviews d'anonymes dont on ne cherche pas l'expertise mais la confiance ou le témoignage. La caméra privilégie les plans généraux et les plans moyens, les séquences tournées en extérieur. Le sens de ce qui est proposé à l'image est fréquemment explicité en off par le journaliste.

Ces quatre types de mise en lumière ne sont pas uniformément juxtaposés au cours de la période étudiée. L'analyse des dispositifs d'apparition du rap en français à la télévision vient donc suggérer un découpage chronologique de la médiatisation de cette pratique.

1987-1988 : L'élaboration télévisuelle d'une expérience esthétique

Une première série d'émissions, de 1987 à 1988, illustre une curiosité pour ce qui est alors essentiellement présenté comme une nouvelle pratique artistique. Emblématique, l'émission *Décibels spécial zoulou*, diffusée en 1987 et rediffusée en 1988⁷, met au premier plan les artistes, leurs performances, et leur propre élucidation de leur pratique. L'animateur présente le sujet de l'émission seul, filmé sur un fond noir, comme s'il se trouvait « hors champ ». Le seul invité qui ne soit pas un artiste (Martin Meissonier⁸) est interviewé sur ce

⁷ Ce "spécial zoulou" est un numéro de l'émission *Décibels* présentée par Jan-Lou Janeir, diffusée sur FR3 le 29 septembre 1987 et le 20 juillet 1988. On trouvera les références complètes de toutes les émissions citées à la fin de ce texte. Jan-Lou Janeir, avec l'équipe de FR3 Rennes, a proposé durant les années 1980 plusieurs numéros de l'émission *Décibels* diffusés nationalement et consacrés à des artistes habituellement ignorés des grands médias. Il a en particulier relayé la vague du rock contestataire des années 1980 autour des Béruriers Noirs qui firent grâce à lui leur première émission télévisée le 23 février 1986.

⁸ Martin Meissonnier, à la fois musicien, producteur artistique, réalisateur d'émissions de télévision (notamment *Mégamix*, de 1989 à 1994 sur Arte), est l'un des pionniers, dans les années 1980, de ce qu'on appelle alors la sono mondiale, et qui deviendra la world music.

même fond noir, en plan rapproché. Les artistes évoluent dans un espace qui leur est propre, un plateau qu'ils sont les seuls à occuper à l'écran, qu'ils aménagent, et qui est construit autour de leurs activités artistiques (chanter, scratcher, graffer, etc.). Des fresques sur panneaux délimitent les contours du plateau, tandis que l'on voit un graffiti-artiste peindre le sol et que les rappeurs évoluent sur le plateau comme sur une scène de concert (avec ses effets de lumière, sa configuration DJ en arrière plan / interprète au premier plan, ses micros visibles, etc.).

Entre leurs performances, le ou les journalistes posent leurs questions en voix off, les artistes répondant face à la caméra, toujours situés sur « leur » scène. Aucun acteur qui ne soit pas artiste n'évolue visiblement sur cette scène. La caméra montre et permet tout à la fois un jeu de scène, propose des zooms sur les objets qui font exister les performances artistiques : platines, micro, bombes de peinture, mais aussi ceinturon au nom de scène des artistes. Cette façon de faire exister la pratique du rap en français par les objets et les lieux qui conditionnent son apparition artistique se retrouve dans l'émission *Permission de minuit*⁹, où un bref reportage sans commentaire montre divers plans tournés dans une boîte de nuit¹⁰ diffusant du rap en anglais. Le reportage s'attarde en particulier sur le DJ présent dans la boîte de nuit, et sur l'un des danseurs. De même, l'émission *Flash mag*¹¹ propose un reportage sur le groupe Assassin ; l'essentiel des prises de vues se déroule chez l'un des membres du groupe dont l'appartement est aménagé en studio de répétition. Le montage s'attache ici aussi aux différents objets qui font la musique : platines, disques vinyles, casque et micro pour les prises de voix, etc. Le reportage donne à voir le travail de répétition du groupe, et l'amorce du sujet l'indexe à la signature du leader d'Assassin dans une maison de disques anglaise. L'interview se déroule sur le même modèle que dans l'émission *Décibels*, avec le journaliste posant ses questions hors champ, et l'artiste répondant à la caméra.

De tels dispositifs, déjà éloquentes en eux-mêmes, sont cohérents avec l'orientation que les propos des journalistes, présentateurs et artistes donnent à ces émissions : il s'agit de faire comprendre comment on réalise une chanson de rap, quelles sont les conditions actuelles dans lesquelles ces performances existent en France, etc. Deux projets se mêlent. Le premier est de présenter, par une enquête auprès des artistes, une nouvelle pratique musicale (volontiers

⁹ *Permission de minuit* est une émission présentée par Frédéric Mitterrand. Ce numéro est diffusé sur TF1 le 26 novembre 1987 à partir de 23h48. Le bref reportage dont il est ici question est introduit et commenté par le journaliste et DJ Ariel Wizman.

¹⁰ Il s'agit du Globo, où étaient organisées des soirées intitulées "Chez Roger Boîte Funk". Le DJ Dee Nasty officiait de 22h au matin dans ce qui est rapidement devenu un haut lieu du rap pendant l'année 1987 (cf. Bocquet & Pierre-Adolphe, 1999 : 74 et suiv.).

¹¹ L'émission *Flash mag* est présentée par Patrice Drevet. Ce numéro a été diffusé sur FR3 le 12 mai 1988 à partir de 17h57. La séquence se déroule en présence du journaliste de la presse musicale rock Gérard Bar-David.

définie comme nouveau « style »). Le téléspectateur que vise l'émission est curieux de connaître l'existence et les formes caractéristiques d'un rap en français. Le second est de donner à voir cette pratique, par l'ouverture de la scène télévisuelle sur une performance. Cette performance n'est pas un temps où s'élabore une expérience publique, mais l'occasion de programmer une expérience esthétique (Dewey 2006) : le téléspectateur ciblé ici est prêt à apprécier esthétiquement une chanson de rap en français. Ces deux projets, hétérogènes du point de vue de la réception qu'ils programment, convergent cependant vers un même objet : l'expérience esthétique, que ce soit pour renseigner sur sa possibilité (via l'enquête illustrée par des performances) ou pour offrir l'occasion de son épreuve (via la performance renseignée par l'enquête).

1989-1990 : La musique éclipsée par une lumière nouvelle

Un profond renouvellement de la scénographie par laquelle la pratique du rap en français parvient à une visibilité à la télévision advient à partir de 1989. Il est illustré par deux émissions de reportage aussi singulières que cruciales, diffusées la première sur TF1¹², la seconde sur A2 quelques mois plus tard¹³.

Dans le reportage d'une dizaine de minutes des *90 rugissants*, l'environnement dans lequel les personnes sont filmées est d'abord marqué par son caractère quotidien, aux antipodes de l'isolement relatif qui distingue les lieux où l'art est habituellement invité à apparaître (et où il apparaissait effectivement dans *Décibels*, *Permission de minuit*, ou *Flash mag*). Une majorité de plans sont tournés en extérieur (métro, terrains vagues, grands ensembles, etc.), et mettent généralement en évidence des tags ou des graffitis sur des murs au statut indéterminé. Les deux groupes d'informateurs principaux ne sont pas présentés, mais se présentent eux-mêmes en cours de conversation, et leurs interviews se déroulent dans des lieux privés et anonymes (pas de profondeur de champ, plans rapprochés), signifiés comme particuliers (plan sur la façade d'un immeuble banal, et plan moyen sur une pièce exiguë et désordonnée), ou abandonnés (un terrain vague).

Après l'introduction du reportage par Christine Bravo, l'essentiel des informations verbales passe par la voix des personnes interviewées. Le journaliste, en voix off, se contente d'intervenir ponctuellement pour relancer les interviewés ; il n'y a pas de commentaire ajouté

¹² Reportage intitulé « Paris rap-t-il ? » réalisé par Véronique Pons, extrait de l'émission *Les 90 rugissants*, présentée par Christine Bravo et diffusée sur TF1 le 16 novembre 1989.

¹³ Reportage intitulé « Rap & tag » réalisé par Agnès Poirier, extrait de l'émission *Envoyé spécial*, présentée par Bernard Benyamin et diffusée sur A2 le 19 avril 1990.

au montage pour rendre compte de ce qui est présenté. Mais les thèmes que viennent développer les personnes interrogées indiquent un cadrage journalistique qui tranche avec celui privilégié dans *Décibels*. Il n'est ni question de pratique musicale, ni de reconnaissance artistique, ni des mots et des objets qui font advenir le rap comme chanson. Il est question de délinquance (que constituent le tag, assimilé à une pratique de vandalisme, ou le vol, évoqué de façon régulière), et de ce « paquet d'événements » (Bregman, 1996) qui commence alors à se stabiliser autour du thème de "la banlieue"¹⁴.

Le reportage d'« Envoyé Spécial » propose à la fois un sujet plus long, et une imbrication de séquences plus complexe. Le journaliste, bien plus présent que dans le reportage de TF1, explique en voix off le sens à donner aux images, et sa parole occupe à elle seule un temps équivalent à celui de toutes les personnes interviewées réunies. Rap et tag sont plus étroitement liés que dans le reportage de TF1, notamment au moyen de l'illustration par extraits musicaux de rap en anglais (Public Enemy) ou en français (Suprême NTM) de séquences où l'on voit des taggueurs à l'œuvre.

A ces différences de style près, on retrouve dans « Envoyé Spécial » la plupart des traits qui distinguaient « Les 90 Rugissants » des émissions précédentes, et notamment de « Décibels » : dominance des plans tournés en extérieur, problématisation de la délinquance à partir de la pratique du tag et articulation au thème de la banlieue, absence de lieux marqués comme artistiques pour faire apparaître la pratique du rap. Ainsi, sur ce dernier trait : Kool Shen et JoeyStarr, les deux principaux chanteurs du groupe Suprême NTM, interprètent des extraits de leur répertoire face à la caméra, dehors, avec en fond un décor qui pourrait être celui d'un grand ensemble, et la boucle instrumentale sur laquelle ils posent leur rap est simplement signifiée par un poste à cassette posé derrière eux ; plus tard dans ce même reportage, le groupe Suprême NTM propose une chorégraphie filmée sur le toit d'un immeuble avec un grand ensemble en arrière-plan.

L'imbrication nouvelle des thèmes de la pratique du rap en français, du tag comme pratique délictueuse et de la banlieue est trop similaire dans ces deux émissions pour être le fruit d'une simple coïncidence. Un chiffre, énoncé par Paul Nahon, le présentateur d'« Envoyé Spécial », suggère une piste : les tags « *coûtent cher à la RATP qui va dépenser cette année plus de 35 millions de francs pour effacer les graffitis.* » Ce chiffre, on le retrouvait un peu plus d'un an auparavant dans un reportage diffusé au journal télévisé de FR3 Île-de-France, et consacré aux tags dans le métro parisien. Et on retrouve également cette

¹⁴ Sur le rôle des médias (télévision et presse) dans la constitution de l'imaginaire contemporain de "la banlieue", cf. Bachmann et Basier, 1989 ; Boyer et Lochard, 1998.

référence à la RATP dans le reportage des « 90 Rugissants », où des interviewés évoquent le travail de nettoyage effectué par la COMATEC, société de nettoyage du métro parisien, tandis que le journaliste souligne que « les tags coûtent cher ». Ce faisceau d'éléments indique la direction vers laquelle chercher la mise sur l'agenda médiatique de la pratique du tag. En effet, en 1989, un conflit social important éclate, opposant les salariés de la COMATEC à l'entreprise qui les emploie, au sujet du recours croissant à une main d'œuvre intérimaire. C'est en arguant du coût et de l'imprévisibilité des tags que l'entreprise justifie sa politique.

La lumière qui éclaire la pratique du rap en français, ici, est finalement oblique. Le rap n'est abordé que pour illustrer ou apporter un complément d'intelligibilité à une thématique autre. Cette lumière n'en amorce pas moins une visibilité bien plus grande que ce que l'éclairage précédent, direct mais ténu, lui avait offert. L'expérience esthétique n'est plus en jeu dans ces deux émissions. Il n'est plus question de faire découvrir, mais de résoudre un phénomène d'ores et déjà visible, et problématique par sa visibilité même, ce que Paul Nahon souligne dans l'introduction au reportage d'*Envoyé spécial* : « certains hurlent au vandalisme, et d'autres [...] crient au génie ». C'est la place du tag dans la société qui est mise en question dans ces deux émissions, et les répercussions que son existence entraîne sur les « conditions de l'association »¹⁵. *Envoyé spécial* et *Les 90 rugissants* donnent à voir une situation troublée et ouvrent une enquête afin que ce trouble soit résolu¹⁶.

L'hybridation des expériences publiques et esthétiques du rap

A partir de deux angles différents, la pratique du rap est progressivement mise en lumière, devenant un objet doté de l'existence sociale que la télévision est à même de conférer. D'un côté, on a la découverte d'une nouvelle scène artistique, qu'elle soit saisie par ses praticiens (dans *Décibels*) ou par ses amateurs (dans *Permission de minuit*). De l'autre, on trouve la pratique du rap en français mobilisée à l'appui de l'élucidation d'un problème public récemment constitué : le tag.

Dans la seconde moitié de l'année 1990, chacun de ces angles trouve des facteurs de renforcement. C'est d'abord l'émergence de nouveaux artistes diffusés par une maison de

¹⁵ Cet enjeu est par exemple explicité par la RATP comme une attaque envers les biens publics : « *Graffiti : 5,5 millions de francs pour nettoyer les trains de cette ligne. Ensemble, protégeons le bien public !* » (cité dans Broussard P., « Les "tagueurs" ou le retour à l'ère des tribus », *Le Monde* du 10.11.1990). Cité dans le même article, le chercheur Alain Vulbeau qualifie le phénomène de « *pétition illisible* » et d'« *émeute silencieuse* », deux façons de souligner l'enjeu politique soulevé à ses yeux par le tag.

¹⁶ Pour une vue des polémiques suscitées à la même époque par la prise en charge par la politique culturelle de pratiques du graffiti, cf. Dubois, 1999 : 282 et suiv.

disques, la publication de disques de rap en français, à commencer par la compilation *Rapattitude !* fin mai. Celle-ci, opportunément intitulée « 1^{ère} compil de Rap Français », met en avant plusieurs artistes parmi lesquels Suprême NTM, Saliha, Assassin, mais aussi le chanteur raggamuffin Tonton David dont la chanson *Peuples du monde* contribue largement au succès de la compilation. A partir de juin 1990, le groupe Benny B., auteur d'un titre qui rencontrera un grand succès durant l'été, est invité sur différents plateaux, dont celui de *Le monde est à vous* de Jacques Martin. Moins médiatisé, Lionel D. réalise et diffuse à cette époque le premier album de rap en français, intitulé *Y a pas de problème*. A l'automne, le single *Nation rap* de Sidney, l'animateur de H.I.P. H.O.P., est commercialisé, ainsi que le premier disque du groupe Suprême NTM : le maxi vinyle *Le monde de demain*. Le premier album du groupe est publié en 1991, tout comme les albums de Benny B. (*L'album*), IAM (*De la planète Mars...*) et Saliha (*Unique*).

C'est ensuite une attention renforcée à la thématique des banlieues, à l'occasion de la mise en question du « phénomène des bandes », puis d'émeutes à Vaulx-en-Velin¹⁷ et d'affrontements à Argenteuil¹⁸. Dans la continuité de l'éclairage oblique inauguré lors de la constitution du tag en problème public, le rap est à nouveau invité à comparaître pour élucider l'incertitude menaçante associée aux périphéries des grandes villes (Estèbe, 2004 : 81 et suiv.). C'est dans cette dynamique que se développe la médiatisation de la pratique du rap en français, évaluée de façon grossière par le nombre d'émissions qui l'évoquent directement ou indirectement. Je n'ai ainsi recensé qu'une seule émission qui évoque la pratique du rap en français en mars-avril 1990. En novembre-décembre de la même année, on en dénombre 20.

La coexistence d'un cadrage artistique et d'un cadrage social pour saisir le rap n'amène pas de cloisonnement par genre ou par « sensibilité éditoriale ». Les émissions de variétés interrogent les artistes invités sur leurs plateaux sur les problèmes publics associés au rap ; les journaux télévisés accordent une relative attention au caractère artistique de la pratique du rap. En même temps que de nouveaux artistes trouvent des producteurs et des diffuseurs acceptant de relayer leurs œuvres vers le grand public, ils se trouvent mobilisés comme interprètes de problèmes sociaux. A l'exception notable de Benny B., artiste belge

¹⁷ Le 6 octobre 1990, Thomas Claudio est renversé à moto par un barrage de police qui cherche à le stopper. Son décès déclenche la colère d'habitants de Vaulx-en-Velin. Dans les jours qui suivent, des affrontements opposent ces derniers à la police, et un centre commercial est pillé et incendié. Sur ces événements, leur traitement par la presse, et plus généralement sur l'émergence d'une question des quartiers sensibles autour de 1990, cf. Tissot, 2007 : 19 et suiv..

¹⁸ Le 18 novembre 1990, alors que les médias avaient relayé l'éventualité d'une bataille rangée entre des groupes issus de deux quartiers rivaux, l'un des deux protagonistes n'est pas présent. Police et journalistes, par contre, sont présents en nombre, et subissent les assauts d'une centaine d'habitants du Val d'Argent. Un centre commercial à proximité des échauffourées est saccagé.

exclusivement invité dans des émissions jeunesse et des émissions de variétés, la plupart des artistes ayant participé à un disque sont alors concernés : Lionel D., Suprême NTM, Assassin, Sidney ; ainsi que des artistes n'ayant encore bénéficié d'aucune apparition discographique : Le Prince M.Wi.Di., Nick Arson...¹⁹

Le processus inverse s'observe tout autant. Le travail de problématisation et d'enquête que la télévision entreprend pour résoudre les incertitudes associées au tag, aux émeutes de Vaulx-en-Velin, aux affrontements entre bandes rivales, etc., lorsqu'il s'appuie sur le supplément d'intelligibilité que la pratique du rap peut apporter à ces questions, rencontre et rend compte de la prétention artistique de ses représentants. Dans ce contexte qui forme la matrice de la publicisation du rap en français, expérience publique et expérience esthétique semblent se mêler.

Les plateaux des émissions de variétés, à partir de 1990, importent ainsi régulièrement des techniques de mise en lumière du rap inaugurés par les reportages diffusés sur TF1 et A2 étudiés précédemment. Inversement, les brefs reportages diffusés dans les journaux télévisés s'ouvrent à l'affirmation artistique des artistes de rap. Une définition de la pratique du rap en français commune aux différentes chaînes et transversale aux différents genres télévisuels émerge²⁰. Une majorité d'émissions saisit le rap en français comme une pratique peu sérieuse sur le plan esthétique et ne requérant aucune compétence particulière. Son intérêt résiderait essentiellement dans sa nature de symptôme de problèmes publics. Ces émissions assignent la pratique du rap en français à un lieu précis du point de vue de sa pratique comme de son

¹⁹ On n'observe pas encore la polarisation qui interviendra rapidement à partir de la fin de l'année 1991 entre le "bon rap", poétique et mesuré, et le "mauvais rap", agressif et pathogène (cf. Pecqueux, 2000). Le rap en français n'est pas encore sur le banc des accusés, il est symptôme ou commentaire d'autres maux que lui-même. Le tournant intervient autour du succès du premier album de MC Solaar, qui surprend par son accessibilité musicale (le critique musical Jean-Pierre Sabouret la souligne dans l'émission *Ciel, mon mardi !*, en interpellant MC Solaar, présent à côté de lui : « *On parle de musique violente, de révolte, tout... Est-ce que c'est vraiment une musique de révolte, et t'as l'impression d'exprimer la révolte des jeunes de banlieue avec ce que tu as chanté tout à l'heure ? J'ai pas trouvé ça très violent. Chantal Goya, c'est du punk métal à côté...* »). D'abord remarqué pour une chanson dont le titre, peu amène, signifie un rejet sous la forme d'un impératif (« Bouge de là »), MC Solaar devient peu à peu le symbole d'un rap aux paroles paisibles et délicates, par opposition à d'autres groupes, notamment Suprême NTM. Il semblerait que l'opposition qui deviendra canonique entre MC Solaar et NTM, portant notamment sur le caractère supposé "sensé" des paroles du premier face à la "violence" des propos prêtés aux seconds, ne s'amorce pas avant la fin de l'année 1991. Cf. par exemple l'article publié dans *Le Monde* par François Sotinel : « *Dans la course au succès de masse qui s'est engagée entre les rappers français, la cote de MC Solaar baisse au fur et à mesure qu'il se détache du peloton* » (14.11.1991). Le même journaliste, quelques mois plus tôt, proposait un portrait de l'ensemble de la scène rap française ne mentionnant aucun clivage entre artistes. Les noms de NTM, IAM, EJM, Assassin et MC Solaar se côtoyaient dans la plus parfaite identité, et tous étaient présentés comme partageant « *quelques valeurs simples : la haine du flic, l'antiracisme [...], la méfiance face à toutes les formes organisées de pouvoir (des partis politiques aux dealers) et une attitude de saine convoitise face aux biens matériels.* » (« Le rap français entre en scène. L'enfance d'un art », *Le Monde*, 02.05.1991).

²⁰ Cette hybridation ne se fait pas mécaniquement sur la base d'un compromis "équilibrant" expérience musicale et expérience publique, ni, encore une fois, de la même façon selon les différentes chaînes. Faute de place, on s'attache ici essentiellement aux points convergents.

écoute, les banlieues, auxquelles ceux qui pratiquent et / ou apprécient cette musique sont réputés appartenir. Le rap se voit ainsi défini comme un langage codé plutôt que comme une forme chansonnière (Pecqueux 2007 : 34 et suiv.).

Des expériences musicales en conflits : qu'est-ce qu'entendre du rap ?

Deux émissions où « le rap » répond

A force d'examiner la définition du rap que différentes émissions ont proposée, on en viendrait presque à omettre que ceux qui pratiquent le rap en français ont aussi à cette époque une certaine conception de ce qu'ils font. En quelques occasions, ils ont eu l'opportunité de l'exposer de façon extensive et de réagir à quelques unes des assignations récurrentes sur les plateaux mêmes où la publicisation de leur pratique s'affirmait. Or, la plupart des définitions que des artistes proposent du rap s'affrontent à des objections. Car ils ne sont jamais seuls sur scène : l'animateur, le présentateur ou le journaliste est présent lui aussi, et se fait le relais de ce que « chacun se demande », de ce que « tout le monde sait » ou de ce que « la plupart ignorent » (Chalvon-Demersay et Pasquier, 1990). Autant la définition majoritaire²¹ de la pratique du rap est structurellement sans contradicteur, autant celles que les artistes de rap portent ne parviennent à une certaine visibilité que sous le feu de la contradiction. Les réponses formulées n'en sont que plus aiguisées.

Comment émerge publiquement un « je » qui rappe, lorsque la pratique du rap est fondamentalement posée comme l'attribut d'un « eux », massivement définie et examinée depuis une position qui entérine par principe l'hétérogénéité de cette pratique au « Je imaginaire » (Guillaumin, 1972) ? Deux émissions mettent en scène, sur leurs plateaux, la réponse que des artistes de rap, notamment, formulent face à la présentation de leur pratique proposée par des professionnels de la télévision. La première, *Mille bravos*, est diffusée le 16 novembre 1990 sur FR3. La seconde, *Ciel, mon mardi !* est diffusée le 5 février 1991 sur TF1.

²¹ Au sens que Colette Guillaumin accorde à ce terme. L'opposition entre un groupe majoritaire et un ou plusieurs groupes minoritaires renvoie à la fois à des statuts concrets « *pour autant qu'ils sont des statuts économiques, légaux, écologiques, qu'ils sont ceux du rapport social objectif* », et des statuts symboliques « *pour autant qu'ils sont justifiés idéologiquement et signifiants du système social* » (Guillaumin, 1972 : 124). Elle suppose « *un univers commun dont la codification est la même pour l'ensemble de la société* » (ibid. : 124), majoritaire comme minoritaires. L'opposition entre majoritaire et minoritaires renvoie chez Colette Guillaumin à une définition dissymétrique par rapport au sujet social commun, aussi appelé parfois « médiateur imaginaire » : le majoritaire est en position homothétique par rapport au sujet social, le minoritaire en position antithétique. « *La définition des individus dans les catégories alter et ego n'est donc pas une simple relation duelle et opposée, mais bien une relation ternaire. Chaque majoritaire et chaque minoritaire se définit dans l'ensemble social par rapport au Je imaginaire, l'un par contiguïté, l'autre par opposition. Aucun ne s'y confond mais aucun n'a de place sans passer par lui.* » (ibid. : 299).

Ces deux émissions permettent de tester les deux hypothèses avancées précédemment – la définition du rap comme langage codé et l’hybridation des expériences esthétique et publique – tout en interrogeant les jeux complexes de positionnement en situation entre acteurs différents.

Mille bravos et *Ciel, mon mardi !* s’inscrivent dans la tradition de l’émission de débat. Sébastien Rouquette, dans *Vie et mort des débats télévisés*, classe par exemple *Ciel, mon mardi !* parmi ces émissions qui cherchent à fabriquer la polémique. Il souligne l’évolution progressive des numéros de *Ciel, mon mardi !* qui se succèdent de 1988 à 1991 : « *en gommant l’aspect le plus arbitrairement polémique, elles ont [...] effacé progressivement [...] les aspects les plus artificiels, les moins spontanés, et donc les moins proches de la vision la plus répandue des problèmes sociaux. [...] Après la première saison et la disparition par capitulation de son concurrent direct (Stars à la barre), l’animateur abandonne les coups médiatiques : ce n’est plus la polémique pour la polémique. Les fauteuils passent d’une position de face-à-face à une sorte d’arc de cercle très distendu.* » (Rouquette, 2002 : 47). Le *Ciel, mon mardi !* dont il est question ici est donc une version « *pacifiée* » (*ibid.*) d’un dispositif appelant la polémique. On reste toutefois, sur le plateau de *Mille bravos* comme sur celui de *Ciel, mon mardi !*, dans une scénographie qui vise à faire apparaître le conflit avant de chercher à produire un consensus, cadre identifié par Patrick Charaudeau (1997) comme typique des émissions de talk-show à partir de la fin des années 1980.

Sur le plateau de *Mille bravos*, l’animatrice a réuni plusieurs acteurs. Certains sont nommés (par incrustation sur l’écran ou par l’intermédiaire de Christine Bravo), d’autres prennent la parole de façon anonyme. Plusieurs journalistes, d’abord : Serge Martinez, éditorialiste au journal d’extrême droite *Minute*, Patrick Louis, auteur en 1990 d’un livre intitulé *Skinheads, taggers, zulus & co* (éd. Table Ronde), Anne Giudicelli, journaliste à *Libération*. Quelques artistes, ensuite, dont certains se produisent également sur la scène que comprend le plateau de l’émission : JoeyStarr, Kool Shen et DJ S., membres du groupe Suprême NTM ; la pianiste Gisèle Magnant qui interprètera un morceau de Brahms ; le chanteur de variétés Murray Head ; Mode 2 et Key, graffeurs peignant une fresque pendant l’émission ; et Franck Margerin, auteur de B.D. Plusieurs personnalités sont invitées à des titres divers : l’architecte Alain Sarfati, concepteur de projets d’urbanisme visant à rénover des grands ensembles ; Jean-Paul Dollé, philosophe et participant au projet Banlieues 89 initié par l’architecte Rolland Castro ; Norm qui est présenté comme « Zulu », statut qu’il

contestera en cours d'émission²². Enfin, cinq personnes sont présentes sans que l'on sache à quel titre. Elles semblent occuper le rôle de représentants des « jeunes », une catégorie utilisée par l'animatrice comme par les différents invités (S. Martinez, Kool Shen, J.-P. Dollé, etc.) au cours de l'émission. Quatre prendront la parole au cours des débats, un seul sera nommé, sans qu'aucune mention ne vienne expliciter le titre auquel il est présent sur le plateau : Fodé Sylla²³. Tous ces participants, lorsqu'ils ne sont pas sur scène pour interpréter une chanson, sont disséminés sur un plateau évoquant un café théâtre, réunis par groupes de deux ou trois autour de petites tables, dans une atmosphère d'intimité que la lumière tamisée et la multiplication des plans rapprochés plutôt que des plans d'ensemble viennent renforcer.

Dans l'émission présentée par Christophe Dechavanne, autour de l'animateur, neuf invités sont assis dans des fauteuils placés en demi-cercle, face à une « tribune » (le mot est utilisé par Dechavanne), sorte de gradin à quatre niveaux où se rassemblent une trentaine de personnes. Parmi elles, quatre interviendront dans l'émission. Ces treize intervenants ont des statuts variés. Une majorité (7) sont des rappeurs (Lionel D., Shurik'N, Akhenaton, MC Solaar), ou des proches de rappeurs – en l'occurrence du groupe NTM (Angelo de l'association IZB²⁴, Sear et Madj du fanzine *Get Busy*). Trois interviennent au titre de spécialistes : Desdémone Bardin, professeur d'anglais à Paris VIII ; Olivier Cachin, animateur d'une émission musicale hebdomadaire consacrée au rap sur M6 ; Gérard Zwang²⁵, musicologue (présenté comme le « Dr » Zwang). Trois autres sont des personnalités de l'industrie musicale : un membre de la maison de disques Island (Elie) ; un critique musical spécialisé dans le hard-rock (Jean-Pierre Sabouret), et un chanteur de variétés (Nicolas Peyrac). Ici, à l'inverse du plateau de *Mille bravos*, la lumière est vive, l'espace dégagé, les

²² Dans la mesure où le sens de cette expression est débattu au sein même de l'émission, sa définition est malaisée. De façon schématique, deux définitions s'opposent. La première renvoie à l'appartenance à la « Zulu Nation », mouvement non-violent initié par l'artiste américain Afrika Bambaataa, et étroitement associé à la pratique des disciplines historiques du hip-hop : rap, DJing, danses hip-hop, graffiti (cf. Bazin, 1995). La seconde fait de « zulu », généralement orthographié « zoulou », un synonyme de « membre d'une bande ». Anne Giudicelli, dans l'émission *Mille bravos*, précise l'image associée à cette seconde définition : « zoulou, le délinquant en gros qui sort de sa banlieue pour salir la ville, dépouiller les bourgeois, etc. ».

²³ Fodé Sylla est alors militant au sein de SOS Racisme, et président de la commission anti-apartheid de l'association. Il en devient le président en 1992, prenant la succession de Harlem Désir. Les trois autres ne me sont pas inconnus. On les retrouve d'ailleurs, nommés cette fois, sur le plateau de *Ciel, mon mardi !* Je les citerai donc en utilisant leur nom : Sear, Madj et Angelo.

²⁴ Cette association est alors spécialisée dans l'organisation et la promotion de concerts de rap. D'après une revue de l'époque, Norm faisait partie d'IZB (*Rock & Folk* n°277, août-septembre 1990, p.53).

²⁵ Gérard Zwang, musicologue et sexologue. Comme l'éditorialiste Serge Martinez présent dans *Mille bravos*, G. Zwang est membre du Club de l'Horloge. Ce groupe de réflexion fondé en 1974 par des hauts fonctionnaires est devenu l'un des lieux privilégiés où s'élaborent les liens entre droite « classique » et extrême droite, avant d'être plus directement et ouvertement lié au Front National à partir de la fin des années 1980. Habitué des plateaux télévisés (notamment autour du thème de l'homosexualité), G. Zwang est ce que les professionnels de la télévision appellent un « bon client » pour une émission de débats. Sa capacité de dissensus garantit une conflictualité qui est au cœur de la promesse des talk-shows comme *Ciel, mon mardi !*. On pourrait en dire autant de Serge Martinez à *Mille bravos*.

plans d'ensemble fréquents. La description des participants est d'ailleurs rendue aisée par ces plans d'ensemble, et permet une description assez précise des places et déplacements sur le plateau en cours d'émission, reconstitution impossible dans le cas de *Mille bravos*.

Les deux émissions divergent quant à la place qu'elles consacrent à la pratique du rap dans la thématisation de leurs débats. A *Mille bravos*, le thème dominant est celui de « la banlieue », le rap y est une spécification privilégiée mais qui reste malgré tout secondaire. De longs développements, opposant par exemple le philosophe J.-P. Dollé à l'éditorialiste S. Martinez, ou impliquant l'architecte A. Sarfati et JoeyStarr, ne portent absolument pas sur la pratique du rap en français. La pratique du rap ouvre et clôt l'émission, le groupe Suprême NTM interprétant les titres *Le monde de demain* et *C'est clair*²⁶. L'essentiel des discussions concernant le rap se concentre pendant les vingt premières minutes de l'émission. La suite de l'émission ne fait que l'évoquer au détour d'autres thèmes, qui correspondent à ceux qui ont conduit historiquement la télévision à évoquer de façon croissante la pratique du rap en français sur ses ondes : tag et graffiti (cinq minutes), urbanisme des grands ensembles (dix minutes), bandes délinquantes, mouvement Zulu et traitement que les grands médias en ont proposé (cinq minutes), histoire et situation sociale des banlieues (dix minutes). Dans *Ciel, mon mardi !* au contraire, le rap est au cœur des discussions du début à la fin de l'émission.

Les discussions qui animent ces émissions se partagent autour de trois grands axes :

- Une problématisation de la violence supposée du rap. Par exemple, dans *Mille bravos*, Serge Martinez commente l'interprétation par Suprême NTM de la chanson « Le Monde de demain » : « *C'est une contestation forte, et c'est quelques fois des appels à la haine. Et leur slogan, c'est "pan pan pan", c'est-à-dire c'est un coup de fusil, ou un coup de revolver. [...] Bon, on peut vouloir la guerre, c'est un droit, et après on ne s'étonne pas quand on l'a, de récolter les fruits de l'arbre qu'on a semé.* » Dans *Ciel, mon mardi !*, Christophe Dechavanne interroge successivement Olivier Cachin, Akhenaton et Sear autour de la question : « *Est-ce que [...] le rap est quelque chose de violent ?* »
- Une demande d'explication du rap et des pratiques qui lui sont associées : particularités vestimentaires, tags, human beat-boxing²⁷, formes de salut... correspondant à une saisie du rap comme pratique exotique. Dans l'émission *Mille bravos*, on peut notamment relever cet axe dans le débat qui s'amorce autour du qualificatif de « Zulu », que Christine Bravo introduit ainsi : « *Patrick Louis, alors vous, vous avez écrit "Skinheads, taggers,*

²⁶ Ces deux chansons ont été publiées à l'automne 1990 sur le maxi vinyle « Le monde de demain ».

²⁷ La pratique du human beat-box ou human beat-boxing consiste à produire une rythmique avec pour principales ressources sa bouche, sa gorge, sa voix et sa respiration. De cette pratique est dérivée le verbe « beat-boxer », faire du human beat-boxing.

zulus & Co", aux Editions de la Table Ronde... [...] Alors c'est vrai que... moi j'ai bien lu votre livre, il faut vraiment l'avoir lu et quasiment l'avoir appris par cœur pour s'y retrouver entre les skins, les zulus qui sont pas des zoulous... », ou plus simplement dans la forme même de la question adressée quelques minutes avant par l'animatrice aux chanteurs de Suprême NTM : « Qui sont les rappeurs en banlieue ? ». Christophe Dechavanne, quant à lui, demande aux rappeurs présents : « Est-ce que vous avez un signe de reconnaissance ? Est-ce que quand on est dans le rap, on a un signe de reconnaissance ? », puis quelques minutes plus tard, alors que l'émission touche à sa fin : « Le ta... Un mot sur les dessins, s'il vous plaît... un mot sur les tagguez... »

- Une problématisation des enjeux esthétiques du rap, essentiellement portée par les musiciens eux-mêmes (qu'ils soient rappeurs ou non). Ainsi, Gisèle Magnant dans *Mille bravos*, rapproche rap et musique classique : « C'est vrai, c'est très différent. Mais ça... bon, c'est vrai que ça fait pas appel au même type de sensibilité, mais je crois qu'il y a un cri dans toute musique en fait, et que... il s'exprime différemment, mais il est quand même perceptible par tout un chacun. ». Sur le plateau de *Ciel, mon mardi !*, Nicolas Peyrac s'oppose à Gérard Zwang sur ce qui peut ou ne peut pas être appelé art : « l'art peut être carrément sorti des tripes, sorti d'un coup, comme ça, et déclencher une émotion chez celui qui le ressent, c'est pas forcément élaboré ».

Chacune des deux émissions, en lien avec le cadrage privilégié par la production et la dynamique des échanges en plateaux, aborde un autre axe, qui lui est spécifique. Dans *Mille bravos*, la réunion autour de Christine Bravo d'invités qui sont pour certains présents uniquement au titre de leur connaissance de la banlieue conduit à de longues discussions autour des enjeux et tensions sociales qui caractériseraient ce lieu. Le rap est ici simplement appelé en renfort d'intelligibilité. Dans *Ciel, mon mardi !*, l'importante présence de professionnels de l'industrie de la musique contribue à ce que la question du rap comme pratique commerciale soit abondamment débattue.

Bien que ces deux émissions se distinguent sur bien des plans, il est d'un intérêt considérable de les traiter ensemble. La seule présence d'artistes de rap, relativement libres dans leurs prises de parole, doublée de la durée importante des débats qui se nouent (près d'une heure dans les deux cas), font en effet de ces talk-shows des événements à part dans l'histoire de la médiatisation du rap en français à la télévision. On rompt avec le dispositif dominant, où le rap n'est évoqué directement que pendant moins d'une dizaine de minutes,

thème secondaire abordé au cours d'un reportage ou d'un intermède musical, ou même thème annexe, seulement évoqué dans un sujet traitant d'un objet réputé proche.

Les différents axes abordés apparaissent comme des propositions de problématisation concurrentes, que chaque participant hiérarchise de façon différente. Malgré la définition préalable, dans *Ciel, mon mardi !* comme dans *Mille bravos*, d'un angle pour la discussion, l'incertitude sur le sujet du débat se maintient jusqu'aux dernières minutes de ces programmes. Cette incertitude est un élément fondamental des deux émissions, qui sont inséparablement discussion de « ce dont on devrait parler » en même temps que discussion de ce dont on parle. Plutôt que de la décrire comme une lacune, on peut donc interpréter cette incertitude à la lumière de la grande versatilité des discussions qu'elle permet. Elle a le double intérêt, pour les programmeurs, de faciliter les mésententes entre invités et donc la mise en scène du conflit caractéristique de la promesse des talk-shows (Jost, 1997), et d'autre part de laisser à l'animateur un rôle de médiation crucial qui lui donne l'occasion de déplacer ou de redéfinir la discussion en des termes susceptibles de répondre à la visée spectaculaire de son émission. C'est ainsi que Christophe Dechavanne suggère une reformulation dramatisant le propos de Gérard Zwang : « *Ça veut dire que quand on parle de culture rap, vous n'êtes pas d'accord...* », ou que Christine Bravo, au contraire, reprend ostensiblement les termes polémiques utilisés par Serge Martinez au sujet de Suprême NTM pour les leur adresser directement : « *Alors je sais pas, on va leur demander tout de suite ce qu'ils en pensent. Qu'est-ce que vous en pensez ? Vous êtes des révoltés ?* ».

La qualification esthétique d'une expérience musicale

« Mille Bravos » se présente d'abord comme un talk-show où il va être question des problèmes publics associés aux banlieues. L'émission s'ouvre pourtant sur une performance musicale du groupe Suprême NTM. On peut souligner l'ambiguïté de cette performance, dont l'incertitude tient notamment à cette question : quels liens entretient-elle avec le débat introduit par Christine Bravo ? Première chanson d'une émission qui en diffusera six appartenant à des styles musicaux variés, il peut être utile de la comparer aux autres. Les six performances sont filmées de la même façon : plans larges et gros plans alternent, centrés exclusivement sur les artistes pendant la durée de la chanson. Tous se produisent sur une scène séparée du reste du plateau, où se déroulent les débats. Ce qui change, par contre, c'est la définition de la situation que propose l'animatrice avant et après chaque séquence.

La plupart des chansons sont introduites par des marqueurs de goûts qui qualifient la nature esthétique de l'expérience qu'ouvre l'intermède musical. Pour Gisèle Magnant, interprétant un morceau au piano : « *écoutez, c'est très joli* » puis : « *Messieurs de NTM, j'ai envie de vous demander... vous aimez Brahms ? Est-ce que ça vous touche ?* ». Pour Reynaldo Enselmi : « *écoutez, c'est très très beau* » puis : « *C'était du tango. C'était Reynaldo Enselmi. Formidable.* ». Pour Murray Head : « *quelqu'un qu'on aime beaucoup* ». Au contraire, dans le cas des chansons de Suprême NTM, ces marqueurs sont absents²⁸ ou particularisés. En introduction du premier morceau de Suprême NTM, le rap en général est qualifié de « *genre qui fait un malheur en banlieue* ». Une fois la chanson achevée, Christine Bravo note : « *quelle fièvre sur le plateau... dès qu'on met du rap* »²⁹. Ces remarques situent à la fois le lieu d'une émotion ailleurs que dans le for intérieur de la locutrice, et rattachent immédiatement cette émotion au tout dont relèverait la chanson. Lorsque Suprême NTM chante, ce n'est pas d'abord une chanson singulière que l'on entend, mais un genre : le rap. Entre la pièce à conviction appelant une réception critique / rationnelle et la performance musicale appelant une réception esthétique, le statut du rap sur le plateau de *Mille bravos* est ambivalent, confirmant l'idée d'une hybridation entre expériences esthétique et publique tout en illustrant les conséquences concrètes de cette hybridation sur les interactions en plateau.

Parmi les six chansons interprétées, seules deux sont directement liées par l'animatrice (et, à sa suite, certains invités) aux débats : « Le monde de demain », première chanson interprétée par Suprême NTM, et le morceau de Gisèle Magnant. Les autres se présentent strictement comme des ruptures distrayantes dans le cours des discussions, ce sont des « *breaks musicaux* » ou des « *pauses musicales* » comme le précise Christine Bravo. « Le monde de demain » de Suprême NTM comme « L'intermezzo » de Brahms interprété par G. Magnant sont tous les deux présentés comme l'occasion d'une expérience. Le retour sur cette expérience qu'amorce l'animatrice est pourtant dissymétrique. La façon dont les interprétations de Gisèle Magnant et de Suprême NTM sont reliées aux débats sont en effet bien différentes. De façon schématique, on peut dire que lorsque la musique de Brahms interroge ses auditeurs, et en premier lieu ceux que l'animatrice pense être les plus susceptibles d'un rapport conflictuel à l'expérience de Brahms, ce sont au contraire ses

²⁸ Lors du second morceau interprété par Suprême NTM, « C'est clair ». Une chanson tzigane est elle aussi introduite sans qu'aucun indice n'explicite le caractère esthétique de l'épreuve qu'elle ouvre.

²⁹ Il est intéressant de remarquer que cette « fièvre » peut directement se rattacher à l'interprétation singulière privilégiée par NTM, qui construit le plateau de l'émission en véritable salle de concert, multipliant les interpellations à destination du public présent. Les quatre autres artistes intervenant dans l'émission, mais aussi les groupes de rap MC Solaar et IAM dans *Ciel, mon mardi !* cadrent plutôt leurs performances sur le modèle du clip, visant pour destinataire principal le public absent.

auditeurs (notamment C. Bravo et S. Martinez) qui interrogent la chanson de NTM. « *Vous êtes des révoltés ?* » demande ainsi Christine Bravo aux chanteurs de Suprême NTM. Cette façon de prendre conscience de la chanson de Suprême NTM, d'en fait *une* expérience, conduit à une demande d'explicitation des fins visées par le groupe. La charge de la question est ainsi rigoureusement inversée dans le cas de NTM. Ce traitement différentiel opéré par l'animatrice réfère l'interprétation de Gisèle Magnant au majoritaire, lorsque celle de Suprême NTM se voit indexée au minoritaire (Guillaumin, 1972).

Ces réactions contrastées à l'interprétation d'une chanson m'amènent à revenir sur l'idée « d'expérience musicale ». Au travers des exemples de *Ciel, mon mardi !* et *Mille bravos*, on voit bien l'intérêt de maintenir la notion d'expérience musicale dans son indétermination, pour laisser l'espace d'une description en situation des processus de qualification d'une expérience. Une expérience musicale peut aussi bien confiner à une expérience publique qu'à une expérience esthétique, elle peut consister en un mélange instable de ces deux expériences, ou renvoyer à des expériences d'une autre nature encore. Ce constat ouvre en outre des pistes de recherche, au travers de l'hypothèse qu'il existerait quelque chose comme des « opérations de conversion d'expériences ».

Opérations de conversion autour d'une expérience partagée

A l'évidence, les Suprême NTM proposent une expérience esthétique, reçue comme telle par un certain nombre d'invités (Fodé Sylla ou Gisèle Magnant par exemple). Serge Martinez, de son côté, propose une lecture politique de ce qui s'est joué : cri de révolte, déclaration de guerre, tract (l'image lui a été suggérée par Christine Bravo)... L'expérience est ici qualifiée par ce qu'elle soulève à l'endroit des « conditions de l'association », et confine à une expérience publique. Mais *Mille bravos* n'est pas seulement le lieu où s'expriment des avis individuels différents ou conflictuels. Le dispositif de l'émission concourt lui-même à faire de l'expérience des Suprême NTM sur le plateau de *Mille bravos* une expérience ambiguë³⁰ : artistique par la scénographie, exotique par le cadrage de l'animatrice, polémique par l'imbrication entre la performance et les thèmes relevant de problèmes publics.

Je vais étudier plus précisément deux de ces opérations de conversion, symétriques l'une de l'autre : l'opération de conversion d'une expérience esthétique (le rap comme

³⁰ Ce qui n'est pas propre au traitement de la pratique du rap, bien que cela soit ici exacerbé. L'ambiguïté de l'expérience, entre divertissement et débat, est au cœur des talk-shows et de leur promesse, cf. supra.

pratique artistique) en une expérience de pure étrangeté (le rap comme pratique exotique), et l'opération inverse, menant de l'exotisation du rap à son intégration artistique. Ces opérations sont fréquentes dans l'émission *Mille bravos*, mais sont plus caractéristiques encore de *Ciel, mon mardi !*.

Dès la séquence introductive de présentation des invités, un premier échange entre C. Dechavanne et Lionel D. fait apparaître la rivalité entre les définitions du rap comme expérience exotique et expérience esthétique :

C. Dechavanne : « *Bonsoir Lionel D. Vous êtes rappeur...* »

Lionel D. : « *Ouais. Enfin je préfère dire artiste, m'enfin bon.* »

C. Dechavanne : « *Artiste-rappeur alors ?* »

Lionel D. : « *Non, juste artiste.* »

C. Dechavanne : « *Juste artiste. Donc juste artiste. Mais vous êtes rappeur quand même ?* »

Lionel D. (avec un sourire ironique) : « *Euh... Ouais, un petit peu, un petit peu.* »

Tout au long de l'émission, Lionel D. multiplie les interventions en ce sens, tout comme les rappeurs du groupe IAM, Akhenaton et Shurik'N. A Christophe Dechavanne qui lui demande : « *est-ce que c'est pour défouler, ou est-ce que c'est pour passer un message le rap ?* », Akhenaton répond ainsi : « *Déjà j'aime pas le mot message, mais... [...] mais le rap c'est des [il insiste sur « des »] musiques, c'est donc plusieurs bases échantillonnées. [...] Donc en partant de là, on va pas se cantonner à faire des chansons de révolte sous prétexte que c'est une musique de révolte. Je veux dire, il peut y avoir de tout dans le rap, c'est plusieurs musiques à la fois.* »

Fil conducteur des interventions d'IAM et Lionel D., l'enjeu de la reconnaissance du rap comme pratique artistique devient central à partir du milieu de l'émission. L'intervention du Dr Zwang stabilise durablement le débat autour de la question du caractère artistique de la pratique du rap. Dans un premier temps, la ligne générale du propos de G. Zwang consiste à soutenir que « *le rap n'est pas quelque chose de très nouveau* ». Le verdict ne suffit pas à C. Dechavanne, qui l'interroge : « *Ça veut dire que quand on parle de culture rap, vous n'êtes pas d'accord...* » Et Zwang de répondre indirectement, en évitant soigneusement les termes de Dechavanne : « *Ah ben écoutez, ce n'est pas très élaboré. [...] Si vous dites de l'art, c'est tout à fait élémentaire. La musique, ce n'est pas ça, c'est Mozart, Ravel,* ». L'invité, tout en fédérant contre lui l'ensemble des participants au débat, concourt ainsi à ce que le sujet de

discussion porte sur le caractère artistique du rap, bien que ce soit pour lui en interdire le statut.

Christophe Dechavanne lance vers 23h15 un sujet de deux minutes, présentant trois personnes dans un supermarché qui ont accepté de « rapper » pour *Ciel, mon mardi !*. L'un des trois entame son rap, pendant qu'un autre beat-boxe pour donner une ligne rythmique. Le sujet s'arrête après un rap du troisième sans qu'aucun commentaire n'ait été donné. Le sens de la séquence s'explique dans l'échange qui suit en plateau :

C. Dechavanne : « *Là c'était des rappeurs, là... non ? c'est des rappeurs ?* »

Lionel D. : « *Non mais bon, il y a des degrés, je veux dire... non mais chacun... Ça fait pas longtemps que...* » [...]

J.-P. Sabouret : « *Là, c'est des vrais...* »

C. Dechavanne : « *Oui, ce sont des vrais...* »

Lionel D. : « *Non mais faut pas être moqueur, ça fait un an ou six mois qu'ils en font...* »

C. Dechavanne : « *Mais qui est moqueur ? Non non... C'est des mômes qu'on a rencontrés en province quand on est allé faire un reportage...* »

Lionel D. : « *Non, mais il a l'air de dire [sur un ton ironique] "c'est des vrais..." oui, c'est des vrais, dans la rue, ils ont les glandes, et ils le disent par le rap...* »

Akhenaton : « *Le plus important, c'est qu'ils disent ce qu'ils ont envie de dire...* »

C. Dechavanne : « *Oui, moi je trouve ça... je trouvais que c'est des vrais...* [se tournant vers J.-P. Sabouret] *Vous vous moquiez en disant ça, que c'est des vrais ?* »

J.-P. Sabouret : « *Non non, je trouve... ça c'est vraiment leur expression, etc. Maintenant moi je m'offusque plus sur les produits que j'entends effectivement plus dans le Top 50.* »

Pour Lionel D., la question de Dechavanne était forcément ironique. Qualifier de rappeurs trois individus anonymes choisis (presque) au hasard interprétant un texte improvisé dans un supermarché ne pouvait relever que d'une intention moqueuse. Et de fait, l'attitude de Sabouret et Dechavanne, au-delà du malentendu, révèle un déni de compétence, là où Lionel D. cherche à convaincre depuis le début de l'émission qu'on ne s'improvise pas rappeur du jour au lendemain, et qu'une chanson de rap procède d'un réel travail artistique. Derrière l'idée de « vrai » rappeur, pour J.-P. Sabouret, il y a essentiellement une authenticité sociale (être jeune, noir, avoir une tenue vestimentaire populaire) et politique (rapper comme ces jeunes anonymes : « *les mecs de la rue / ce sont des mecs cool / nous on rappe / on a que ça dans la tête / on est des mecs / très méchants / on a le son / pour rapper / yo / à Nancy à Paris* »).

/ c'est pareil / c'est la même histoire / les gosses de la rue / se font savater par les flics / bande de cons »). C. Dechavanne s'est sans doute saisi des mêmes prises pour qualifier l'authenticité des trois quidams, mais sans formuler dans le cadre de l'émission ce qui lui faisait parler d'eux comme de « vrais rappeurs ». A la place de cette authenticité sociale et politique, Lionel D. réagit avec l'authenticité artistique pour horizon évaluatif implicite.

D'une certaine façon, ce malentendu n'est qu'une nouvelle occurrence de la scène inaugurale, entre Lionel D. et Dechavanne, au sujet de la façon de qualifier Lionel D. : est-il rappeur *ou* artiste ? Cette interrogation peut être rapprochée des hésitations de Christine Bravo lorsqu'il est question de qualifier les graffitis artistes, ou de décrire les formes du public auquel un rap s'adresse. En filigrane de ces doutes qui deviennent sujets de débat, c'est le statut des rappeurs présents sur les plateaux de ces deux émissions qui est en question : sont-ils invités au titre de spécimens, à celui de participants de plein droit à une discussion, ou à celui d'artistes ?

Conclusion

Au terme de cet examen des débats qui se déroulent à *Mille bravos* et *Ciel, mon mardi !*, on peut préciser le sens à accorder à la médiatisation du rap comme expérience ambiguë. Une majorité d'émissions évitent, par cette ambiguïté, deux positions explicites et antithétiques : d'un côté l'affirmation franche d'une expérience esthétique comme horizon pertinent de réception du rap en français, de l'autre la négation pure et simple de la possibilité d'une authentique expérience esthétique.

Du côté de la négation pure et simple, on trouve des invités tels que Gérard Zwang, qui ne concède au rap pour seule qualité que de permettre à « *des gens qui n'ont pas tellement appris la musique [de faire] des choses très simples pour dire des choses simples* ». Le rap ne peut constituer une expérience esthétique qu'aux yeux et aux oreilles de personnes dotées d'une sensibilité à la mesure de cette pratique « *élémentaire* » et « *très peu élaborée* »³¹. On trouve également Serge Martinez, qui propose une réception purement politique de la chanson de NTM, affirmant sans ambiguïté qu'il ne peut s'agir là que d'une expérience publique, et que son éventuelle dimension esthétique est hors de propos. On trouve enfin le réalisateur Jean-Christophe Averty qui, dans une autre émission de débats dans laquelle aucun artiste de rap n'est présent, remet en cause « *la publicité éhontée que l'on fait au rock, au rap, et à tous*

³¹ Avant d'ajouter, confirmant que son emploi des termes « musique » et « art » à l'endroit du rap constitue une concession strictement discursive, « *je ne vois pas très bien où se situe l'art s'il n'y a pas d'élaboration.* »

ces produits qui sont des sous produits marteau-piqueurant du jazz, c'est lamentable »³². Cette logique de négation tend à interdire toute coopération avec des artistes de rap, lorsqu'elle ne condamne pas par avance le fait même de parler publiquement de leur existence. La position opposée, l'affirmation franche du rap en français comme occasion d'une expérience esthétique, était caractéristique des premières émissions consacrées de 1987 à 1989 à cette musique. Elle est également fermement affirmée par les artistes présents sur les plateaux de *Ciel, mon mardi !* et *Mille bravos*.

L'opposition farouche de J.-C. Averty à cette affirmation ne manque pas d'interpeller sur les formes acceptables de la dévalorisation publique du rap. Comme Gérard Zwang avant lui, Averty porte explicitement le débat sur le caractère artistique de la pratique du rap, pour lui contester fermement une telle grandeur. animateurs et journalistes, au contraire, se trouvent contraints de relayer à partir de 1990 la généralité d'un énoncé à laquelle ils n'adhèrent pas nécessairement mais qu'ils concèdent au nom d'un certain état de l'agenda médiatique. On peut entendre la réponse qu'une professeure de littérature³³ formule à Jean-Christophe Averty, sur le plateau de *Bouillon de culture*, comme l'explicitation d'une telle rationalisation :

Florence Dupont : « *Je voudrais quand même aller tout à fait contre ce que vous dites, parce que je crois que ce qui ne va pas, c'est quand on commence à être normatif. Quand quelque chose existe...* »

J.-C. Averty : « *On peut le nier.* »

F. Dupont : « *Oui, on peut ne pas s'y intéresser, mais...* »

J.-C. Averty : « *On peut le nier !* » [...]

F. Dupont : « *Mais est-ce une réponse quand vous avez une majorité de gens qui s'exprime à travers... d'une certaine façon...* »

J.-C. Averty en riant : « *Retrouvez un Louis Armstrong ! c'est tout !* »

F. Dupont : « *Vous pouvez ne pas aimer, mais dire ça ne doit pas exister, quand ça existe, je crois que ce n'est pas une bonne position.* »

J.-C. Averty : « *Mais malheureusement, ça n'existe que trop !* »

³² *Bouillon de culture*, A2, 16 février 1991.

³³ Il s'agit de Florence Dupont, que Bernard Pivot présente ainsi au début de l'émission : « *vous êtes professeur de lettres classiques à l'Université de Nancy, vous êtes chargée de conférences à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, vous êtes spécialiste de l'Antiquité romaine, puisque vous avez consacré trois livres à cette Antiquité romaine, et alors là vraiment inattendu, vous venez de publier sous le titre Homère et Dallas, je dis bien Homère et Dallas chez Hachette, vous venez de publier un petit livre où vous comparez très sérieusement l'Odyssée d'Homère avec le célèbre feuilleton américain Dallas.* »

Florence Dupont ne défend pas le caractère artistique du rap, mais décale la discussion. Il s'agit de faire droit à un état de fait – certains disent éprouver une expérience esthétique par le rap – à la faveur de son actualité, tout en signifiant implicitement la distance personnelle que l'on conserve à l'égard d'un tel énoncé. Gérard Zwang, d'une certaine façon, ne disait pas autre chose : mais la distance était chez lui explicite, et c'est ce qui lui vaut la fronde unanime des participants au débat de *Ciel, mon mardi !*, C. Dechavanne compris. Le maintien de l'ambiguïté dans la définition de l'expérience musicale qu'ouvre une performance de rap a cette qualité fondamentale d'entretenir un malentendu fructueux sur le plan de la coopération, quitte à ce que chacun reprenne les formulations de son interlocuteur lorsqu'il penche un peu trop d'un côté (la négation) ou de l'autre (l'affirmation). Cette ambiguïté inscrite au cœur de la réception programmée d'expériences musicales a aussi pour effet de marquer la légitimité esthétique du rap du sceau du doute, et de contribuer de façon décisive à la production de l'illégitimité artistique de cette pratique.

Ces brefs extraits pointent vers une autre dimension du malentendu au cœur de la médiatisation télévisée d'une pratique du rap en français. La définition du rap proposée par Akhenaton se focalisait sur la dimension instrumentale (plutôt que parolière) de la pratique du rap : bases échantillonnées, diversité des sources musicales d'inspiration, etc., décalant ainsi le débat placé par l'animateur sur l'opposition « *déjouer* » / « *passer un message* ». Il est intéressant de rapprocher cette définition d'une autre prise de position : lorsqu'il est question sur le plateau de *Ciel, mon mardi !* de hiérarchiser les performances de rap, aux dépens de Benny B. en l'occurrence, c'est la question de l'exigence musicale qui revient – Benny B. étant taxé de simplisme rythmique et interprétatif par Shurik'N : « *il est évident que [...] si maintenant je prends un rythme de house qui est faisable en 2h en studio et que je balance un rap avec une versatilité et une diction qui date de 84, il est évident que là peut-être on viendra me cracher à la figure* »³⁴. Au contraire, pour C. Bravo ou C. Dechavanne, ce qui justifie que l'on s'intéresse à la pratique du rap, ce sont ses paroles, ce que « dit » le rap³⁵. La question de la violence du rap renvoie d'ailleurs systématiquement à cette dimension.

³⁴ On peut remarquer, d'ailleurs, que Shurik'N ne distingue pas item vocal et item instrumental, mais focalise sa critique sur la dimension musicale au sens large, comprenant aussi bien l'usage artistique d'instruments de musique au sens commun du terme que l'usage artistique de la voix, ce que Shurik'N appelle ici « versatilité et diction », et plus communément appelé depuis par les artistes de rap le *flow*.

³⁵ C. Dechavanne, par exemple, interrogeant Akhenaton : « *Alors vous, vos textes par exemple, les textes de vos chansons, est-ce que ce sont des références précises à la banlieue, à la jeunesse, au ghetto dont vous parlez, etc. ?* » On pourrait citer ici aussi le rapprochement proposé par C. Bravo entre rap et tract évoqué précédemment, ou l'argumentaire de Florence Dupont qui fait du rap un moyen d'expression et affirme y trouver « *une création verbale qui est tout à fait intéressante* ».

Cerner précisément les conséquences de cette « textualisation » de l'expérience du rap exigerait de plus longs développements. Le phénomène n'est au demeurant pas spécifique au rap en français, ni radicalement nouveau. Rien n'interdit pour autant de le voir porter à conséquences, et de s'intéresser de près à ces conséquences historiques. Je me contenterai de deux remarques : on retrouve ce biais textuel dans la plupart des travaux en sciences sociales produits ces quinze dernières années à l'endroit du rap en français (Pecqueux, 2003 : 36 et suiv.) ; aucune des polémiques publiques opposant des artistes ne sera plus formulée, comme entre Benny B. et IAM, en termes d'infraction à des conventions strictement musicales³⁶. Ces deux remarques m'amènent à suggérer une piste d'investigation : la mise au premier plan des paroles de chansons rap lors de la médiatisation du rap de 1987 à 1991 a eu des répercussions directes sur la place que cette pratique artistique a trouvée dans la société française, et ce tout autant – bien que probablement de façon différente – chez les artistes que chez leurs auditeurs. L'expérience musicale à laquelle introduit habituellement une interprétation d'un rap pourrait ainsi s'être sensiblement modifiée, pour mettre les paroles interprétées, souvent comprises comme texte, au cœur de l'attention collective accordée au rap – et des registres habituels de crédit ou de discrédit mobilisés autour de cette pratique.

Références

- BACHMANN Christian et BASIER Luc, *Mise en images d'une banlieue ordinaire. Stigmatisations urbaines et stratégies de communication*, Paris, Syros Alternatives, 1989.
- BAZIN Hugues, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.
- BLUMER Herbert, « Social Problems as Collective Behavior », *Social Problems*, vol.18 n°3, hiver 1971.
- BOCQUET José-Louis et PIERRE-ADOLPHE Pierre, *Rap ta France. Les rappeurs français prennent la parole*, Paris, Flammarion, 1997.
- BOYER Henri et LOCHARD Guy, *Scènes de télévision en banlieues. 1950-1994*, Paris, INA / L'Harmattan coll. Mémoires de télévision, 1998.
- BREGMAN Dorine, « Le cadrage du débat public. Le projet de CSG », *Réseaux*, n°75, janvier-février 1996.

³⁶ Voir par exemple le cas de la polémique autour du groupe Manau, en 1998 : au simplisme musical dont est taxé Benny B succède le soupçon d'une absence de message ou d'un message creux qui caractériserait les œuvres de Manau. Plus profondément, c'est une exigence d'authentification par les réseaux conventionnels d'un monde social du rap français alors structuré que se voit opposer Manau, de plus en plus critiqué par la presse spécialisée rap à mesure que son succès commercial croît (Hammou, 2005).

CEFAI Daniel, « La construction des problèmes publics. Définitions de situations dans des arènes publiques », *Réseaux*, n°75, janvier-février 1996.

CEFAI Daniel, « Qu'est-ce qu'une arène publique ? Quelques pistes pour une approche pragmatiste », in *Colloque de Cerisy : L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, coord. par Daniel Cefaï et Isaac Joseph, Paris, 2002, L'aube.

CHALVON-DEMERSAY Sabine, PASQUIER Dominique, « Le langage des variétés », *Terrain*, n° 15, 1990.

CHARAUDEAU Patrick, « Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information », *Réseaux*, n°81, janvier-février 1997.

CALHOUN Craig (ss. la dir.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MIT Press, 1992.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Tours, Farrago, 2006.

DUBOIS Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, coll. Socio-histoires, 1999.

ESTEBE Philippe, *L'usage des quartiers. Action publique et géographie dans la politique de la ville (1982-1999)*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques politiques, 2004.

GUILLAUMIN Colette, *L'idéologie raciste*, Paris, Gallimard, 2002 (1972).

HABERMAS Jürgen, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978 (1962).

HAMMOU Karim, « Comment le monde social du rap aménage-t-il son territoire ? L'exemple de la polémique autour du groupe Manau », *Sociétés Contemporaines*, n°59-60, 2005.

HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié, 1993.

JOST François, « La promesse des genres », *Réseaux*, n°81, janvier-février 1997.

LOCHARD Guy, SOULAGES Jean-Claude, « Les imaginaires de la parole télévisuelle : permanences, glissements et conflits », *Réseaux*, n°63, janvier-février 1994.

MACE Eric, « a programmation de la réception : Une sociologie critique des contenus », *Réseaux*, n°63, janvier-février 1994.

MACE Eric, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité », *Réseaux*, n°104, 2000.

MACE Eric, *La société et son double. Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin / INA coll. Médiacultures, 2006.

METZ Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991.

NEL Noël, *Le débat télévisé*, Paris, Armand Colin, 1990.

PECQUEUX Anthony, *Le rap public : à l'épreuve sérieuse des institutions et nonchalante de ses publics*, Mémoire de DEA présenté à l'EHESS, septembre 2000.

PECQUEUX Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, coll. Anthropologie du monde occidental, 2007.

QUERE Louis, *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*, Paris, Aubier Montaigne, coll. Res Babel, 1982.

QUERE Louis, « Agir dans l'espace public : l'intentionnalité des actions comme phénomène social », *Raisons pratiques*, n°1, « Les formes de l'action », 1990.

QUERE Louis, « La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste », in *Colloque de Cerisy : L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, coord. par Daniel Cefaï et Isaac Joseph, Paris, 2002, L'aube.

ROUQUETTE Sébastien, *Vie et mort des débats télévisés 1958-2000*, Bruxelles, De Boeck, Paris, INA, coll. Médias Recherches, 2002.

SENNETT Richard, *The Fall of Public Man*, New York, Vintage, 1978.

VOIROL Olivier, « Le travail normatif du narratif. Les enjeux de la reconnaissance dans le récit médiatique », *Réseaux* n°132, 2005.

TISSOT Sylvie, *L'Etat et les quartiers. Genèse d'une catégorie de l'action publique*, Paris, Seuil, coll. Liber, 2007.

Discographie

Dee Nasty. – album *Paname city rappin'*. – Funkzilla Records, 1984.

Destroy man & Jhonygo. – maxi *Egoïste / On l'balance*. – Barclay, 1986.

Compilation *Rapattitude !*. – Virgin, 1990.

Lionel D. – album *Y a pas de problème*. – CBS, 1990.

Sidney. – single *Nation rap*. – Island Records, 1990.

Benny B. – album *L'album*. – On the Beat, 1991.

IAM. – album *De la planète Mars....*. – Delabel, 1991.

MC Solaar. – single *Bouge de là*. – Polydor, 1991.

Saliha. – album *Unique*. – Virgin, 1991.

Suprême NTM. – maxi *Le monde de demain*. – Sony music, 1990.

Suprême NTM. – album *Authentik*. – Sony music, 1991.

Emissions citées

Décibels spécial zoulou, émission réalisée par Michel Vuillermet et présentée par Jan-Lou Janeir, diffusée sur FR3 le 29 septembre 1987 à partir de 23h (rediffusée le 20 juillet 1988).

Permission de minuit, émission réalisée par Jean-Pierre Lovichi et présentée par Frédéric Mitterrand, diffusée sur TF1 le 26 novembre 1987 à partir de 23h48.

Flash mag, émission réalisée par Jean-Pierre Garnier et présentée par Patrice Drevet, diffusée sur FR3 le 12 mai 1988 à partir de 17h57.

Paris rap-t-il ?, reportage réalisé par Véronique Pons, extrait de l'émission *Les 90 rugissants*, présentée par Christine Bravo et diffusée sur TF1 le 16 novembre 1989 à partir de 22h15.

Rap & tag, reportage réalisé par Agnès Poirier, extrait de l'émission *Envoyé spécial*, présentée par Bernard Benyamin et diffusée sur A2 le 19 avril 1990 à partir de 21h22.

Le monde est à vous, émission présentée par Jacques Martin et diffusée sur A2 le 13 mai 1990 à partir de 17h30.

Mille bravos, émission réalisée par Serge Moati et présentée par Christine Bravo, diffusée sur FR3 le 16 novembre 1990 à partir de 23h.

Giga, émission réalisée par Bernard Greggio et diffusée sur A2 le 21 février 1991 à partir de 18h22.

Ciel, mon mardi !, émission réalisée par Christian Vidalie et présentée par Christophe Dechavanne, diffusée sur TF1 le 5 février 1991 à partir de 22h40.

Bouillon de culture, émission réalisée par Alexandre Tarta et présentée par Bernard Pivot, diffusée sur A2 le 16 février 1991 à partir de 22h19.